PATRIZIA FUSELLA

Hamlet, Ophelia e Mouth. Strategie della malinconia in Shakespeare e Beckett

Estratto da:
OMBRE DI UN'OMBRA
Amleto e i suoi fantasmi

NAPOLI
ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
1994

Patrizia Fusella

Hamlet, Ophelia e Mouth. Strategie della malinconia in Shakespeare e Beckett

Sono in lutto dunque sono, io sono-morto della morte dell'altro, il mio rapporto con me è anzitutto in lutto, in un lutto del resto impossibile.
(J. Derrida)

Il sole nero

Biliosità nera, dolore di esistere, segno di elezione artistica e di genialità, *acedia*, alterazione patologica da trattare con l'elleboro o con la psicoanalisi, tratto costituzionale, male universale, umore dipendente da Saturno, coscienza stremata dalla perdita, agonia narcisistica, colpa individuale, ferita insanabile, sole bucato e spento, *soleil noir*: simile al lutto ma diversa, la malinconia attraverso i secoli è stata considerata — ora alternativamente, ora contemporaneamente — o in modo completamente negativo o in modo positivo, stabilendone gradualità, aspetti, conseguenze. Da Aristotele a Ficino, da Bright a Burton, da Galeno a Rufo di Efeso, da Freud a Starobinski, da Esquirol a Klein — per citare solo i nomi che vengono in mente per primi — le teorizzazioni su questa dolorosa condizione, sono state molteplici e la sua presenza, nella letteratura e nell'arte, pervasiva[1].

[1] Per un *excursus* sulla malinconia nel pensiero e nella letteratura occidentali cfr. in particolare: A. Dolfi (a cura di), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni Editore, 1991 e S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986. Indispensabili rispetto al periodo rinascimentale e a quello moderno si rivelano: R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, New York, Vin-

Essa «ha attraversato senza mai eclissarsi la storia della cultura occidentale»[2] e, similmente, Hamlet — il malinconico per eccellenza, ricordato ed evocato nell'iconografia popolare e nelle rappresentazioni colte vestito di nero e con un teschio tra le mani — si è posto negli ultimi quattro secoli come una sorta di modello ancestrale, dando vita a innumerevoli creazioni artistiche, interpretazioni e riflessioni.

È più che mai in questi ultimi anni del Novecento che il giovane principe danese e la sua malattia risultano attuali: la malinconia si è infatti arricchita «nell'ultimo secolo, grazie all'apporto del pensiero freudiano e della riflessione della filosofia e psichiatria fenomenologica, [...] di nuove e inquietanti implicazioni [...]»[3]. Una delle migliori indagini in tal senso, e certamente quella più appassionata, è *Sole nero. Depressione e melanconia* di Julia Kristeva; semiologa e psicanalista, freudiana e lacaniana, in questo volume l'autrice porta avanti il proprio discorso sulla separazione dalla madre come requisito essenziale dell'amore (analizzata in *Tales of Love*)[4] individuando nella stessa separazione la capacità del soggetto di diventare narcisista e quindi di sviluppare la propria identità.

Kristeva è particolarmente influenzata, come lo è del resto la psicanalisi francese contemporanea, dal Freud che lega la sua disciplina alle scienze morali (*Totem e tabù* e

---

tage Books, 1977; B. G. Lyons, *Voices of Melancholy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983; J. Starobinski, «Democrito parla. (L'utopia malinconica di Robert Burton)», in R. Burton, *Anatomia della malinconia* (a cura di J. Starobinski che ne riproduce solo l'introduzione), Venezia, Marsilio, 1983, pp. 7-43; P. Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978; J. Bowlby, *La perte. Tristesse et dépression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984; J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano, Feltrinelli, 1988; S. Freud, «Lutto e melanconia», in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1967-1982, VIII, pp. 102-118; K. Abraham, *Perdita dell'oggetto e introiezione nel lutto normale e negli stati psichici anormali*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976; M. Klein, «Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi», in *Scritti 1921-1928*, Torino, Boringhieri, 1986, pp. 297-325.

[2] A. Dolfi, «Premessa», in *op. cit.*, p. 10.

[3] *Ibidem*.

[4] New York, Columbia University Press, 1987.

L'uomo Mosé e la religione monoteistica) e che, con *Al di là del principio di piacere*, giunge al vertice della propria speculazione sulla metapsicologia e mette in forse la validità universale del piacere come principio regolatore della vita psichica. Non è perciò casuale che in *Sole nero* si supera la teoria psicanalitica classica della depressione come maschera di un'aggressività contro l'oggetto perduto, di «un odio per l'altro [...che] è probabilmente l'onda portatrice di un desiderio sessuale insospettato» (p. 17)[5]. Collegando la melanconia alle nozioni freudiane di masochismo primario[6] e di pulsione di morte, nonché agli studi sul narcisismo più recenti[7], l'autrice sottolinea:

> Lungi dall'essere un attacco nascosto contro un altro immaginato ostile perché frustrante, la tristezza sarebbe il segnale di un Io primitivo ferito, incompleto, vuoto [...], l'espressione più arcaica di una ferita narcisistica non simbolizzabile, innominabile, tanto precoce che nessun agente esterno (soggetto o oggetto) può essere riferito ad essa (p. 18).

Il problema, dunque, è quello della formazione del soggetto, dell'identità e dell'essere parlante, della perdita e del ruolo della madre in tale doloroso processo. Il bambino dipende dalla madre e il suo sviluppo in soggetto dipende dal successo con cui egli se ne distacca; un successo che, secondo la struttura triangolare lacaniana del Simbolico, dell'Immaginario e del Reale cui Kristeva si ispira, è determinato dalla capacità di rappresentazione psichica e linguistica della perdita della madre. L'autrice riconosce al linguaggio (ordine Simbolico) una funzione centrale per la formazione dei soggetti e della loro interrelazione sociale — dato che grazie ad esso ciascun soggetto diventa capace di produrre immagini di realtà e fantasie (l'ordine Immaginario, sede della costitu-

[5] Il fascino della scrittura della Kristeva in questo volume è tale da voler far ascoltare l'autrice il più possibile; le indicazioni delle molteplici pagine da cui si cita verrà, pertanto, data nel testo tra parentesi.

[6] La stessa Kristeva pone in evidenza che la comparsa di tale concetto in Freud è del 1915 e si consolida grazie al concetto di pulsione di morte.

[7] È di nuovo la stessa autrice a rendere chiari questi debiti del suo pensiero (cfr. pp. 17-23).

zione dell'ego ideale) — e misconosce la capacità dell'ordine Simbolico e di quello Immaginario di simbolizzare, rappresentare o esprimere l'ordine Reale o Semiotico (sede di una significanza e non di un significato simbolico); pertanto afferma:

> [...] il linguaggio è [...] una traduzione, ma su un registro eterogeneo a quello in cui si opera la perdita affettiva, la rinuncia, la rottura. Se non accetto di perdere mamma, non potrò immaginarla né nominarla. [...] L'essere parlante [...] esige che alla base ci sia una rottura, un abbandono, un disagio (pp. 43-44).

Il Simbolico e l'Immaginario, dunque, consentono di far fronte alla perdita:

> Nell'esperienza di separazione insolubile o di traumi inevitabili o anche di inseguimento senza esito, [...] il bambino può trovare una soluzione di lotta o di fuga nella rappresentazione psichica e nel linguaggio. Egli immagina, pensa, parla la lotta o la fuga [...], cosa che può evitargli di ripiegare sull'inazione o di fare il morto, ferito da frustrazioni o danni irreparabili (p. 39).

Laddove il bambino/essere parlante simbolizzando la perdita[8] accetta la separazione, stabilisce la prima relazione tra sé soggetto e la madre come oggetto e, per il dolore derivante dal riconoscimento della perdita, desidererà l'oggetto (è l'emergenza del desiderio), il malinconico non è riuscito a separarsi dalla madre, a interiorizzare la perdita, a simboleggiare la ferita, a far materializzare la relazione soggetto/oggetto, a far insorgere in sé il desiderio per l'oggetto perduto. È perciò che nella malinconia «la tristezza è in realtà il solo oggetto: essa è, più esattamente, un *Ersatz* di oggetto cui attaccarsi, da addomesticare e amare, in mancanza di un altro» (p. 18). Il mancamento simbolico relativo alla perdita determinerà dunque che il depresso, il malinconico o lo psicotico, sono in lutto «non di un Oggetto ma della Cosa. Così chiamiamo il reale ribelle alla significazione [...]» (p. 18).

La teoria di Kristeva viene da lei stessa applicata nell'analisi di alcuni artefatti artistici e, sebbene in *Sole nero* non

[8] Sul ruolo di questa simbolizzazione vedi oltre, pp. 98-109.

vi siano accenni a *Hamlet*, questo trattato sulla malinconia si attaglia in maniera esemplare al principe danese e a Ophelia, personaggio, come è noto, allo stesso tempo complementare e doppio di Hamlet. Lo stesso discorso, inoltre, applicato a Mouth, la protagonista di un brevissimo e sconvolgente dramma di S. Beckett intitolato *Not I*[9], rivela analogie e somiglianze sorprendenti tra i due personaggi shakespeariani e quello a noi contemporaneo. Tale vicinanza risulta particolarmente evidente se i tre personaggi vengono studiati nel loro rapporto problematico con la pulsione di vita e con il linguaggio e, mentre conferma la linea di continuità — in larga misura accettata dalla critica e dal pensiero contemporaneo — tra la malattia elisabettiana e quella del XX secolo, inevitabilmente rimanda agli interrogativi sul soggetto e sull'essere. Al centro del dramma shakespeariano e di quello beckettiano, questi interrogativi chiamano in causa la speculazione filosofica di ieri e di oggi e motivano l'attualità del giovane principe, la cui malinconia insieme alla follia della sua amata Ophelia, lo rende antenato e al tempo stesso contemporaneo di Mouth.

Tre «stati di ritiro»

La prospettiva utilizzata da Kristeva è di prescindere dalle differenziazioni cliniche e nosologiche tra depressione e malinconia e di concentrarsi sulla loro struttura comune. Laddove la depressione è una manifestazione temporanea della malinconia e questa è una «malattia spontaneamente irreversibile» che nella sua forma più estrema si avvicina alla psicosi, entrambe

> [...] poggiano su un'*intolleranza nei confronti della perdita dell'oggetto* e *sull'incapacità da parte del significante* di trovare una via d'uscita compensato-

[9] Scritto in inglese nel 1972, questo dramma fu rappresentato a New York per la prima volta nello stesso anno e a Londra nel 1973; l'edizione qui utilizzata è inclusa in *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1984, pp. 215-223.

ria per gli stati di ritiro in cui il soggetto si rifugia sino all'inazione, sino a fare il morto o sino addirittura alla morte (p. 16)[10].

La pulsione di morte si manifesta nella malinconia «nel suo stato di disunione con la pulsione di vita» (p. 23) e determina questi «stati di ritiro» che, si direbbe, rappresentano, rispettivamente, la descrizione più essenziale della condizione di Hamlet, Mouth e Ophelia.

Sulla inazione del primo, sulla sua incapacità di assolvere al difficile mandato conferitogli dal fantasma del padre, sono state spese molte, troppe, pagine; il motivo del *delay* è stato prevalentemente collegato dalla critica esistente al tema della follia — vera o simulata — di questo personaggio o al suo complesso edipico, trovando ampia giustificazione e lasciando nella memoria occidentale la traccia, forse, più caratteristica del giovane principe o, almeno, quella che ne suggella l'attualità:

> Se il carattere essenziale di Amleto è precisamente l'impossibilità di toccare il reale, e di possederlo in un'azione — a lui, al quale la coscienza si presenta come una domanda sul soggetto, un dubbio che ne insidia ogni fondazione — non parrà strano che a lui sia affidata una pregnanza simbolica rispetto al conflitto forma-vita — che ne spiega appunto il ritorno[11].

Vestito di un «nero solenne», di «questo colore notturno», Hamlet fa la sua prima apparizione sulla scena presentandosi inequivocabilmente in lutto, sofferente per una perdita che egli non nomina («But I have that within which passes show», I, 2, 85)[12] e che il re, suo zio, invece, crede di simbolizzare («'Tis sweet [...] To give these mourning duties to your father», I, 2, 87-88). Inoltre, sin dal primo monologo, quando ancora non ha visto lo spettro né ha saputo della sua apparizione, dichiarando il proprio ribrezzo per la vita e la

[10] Corsivo dell'autrice, sottolineatura mia.

[11] N. Fusini, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Dedalo, 1981, p. 19.

[12] Tutte le citazioni dall'*Hamlet* sono tratte da «The Arden Edition» a cura di H. Jenkins (London, Methuen, 1982); le indicazioni ad esse relative vengono date nel testo.

sua attrazione per la morte, parla della morte del vecchio Hamlet chiamandolo «re» («But two months dead [...] So excellent a king», I, 2, 138-139) e non pronuncia la parola «padre», se non in relazione ai vocaboli «madre» e «zio»[13]; il suo stato, la sua forte pulsione di morte più che essere occasionata dal lutto attuale, dalla perdita del proprio «padre», sembra trovare giustificazione in, e connessione con, un lutto innominabile, una perdita più antica[14].

L'esistenza di questa ferita arcaica potrebbe certamente giustificare la inazione di Hamlet e rendere più articolata l'interpretazione che se ne è data in base al suo complesso edipico[15] ma, più che proporre una diversa lettura psicoanalitica, si vuole sottolineare quanto la malinconia sia condi-

---

[13] L'orchestrazione del monologo rispetto a queste tre parole è magistrale: Hamlet è in lutto per la morte dell'ex-«re» (vv. 129-139) che era smisuratamente superiore a quello «attuale» e profondamente innamorato non della «regina» o della propria «moglie» ma della «madre» di Hamlet (vv. 139-145); costei, un mese dopo la sepoltura del povero corpo del «padre» di Hamlet (vv. 145-149), ne sposa lo «zio», il «fratello del padre» (vv. 150-153). La figura di padre del re morto si delinea, dunque, tramite l'uso della parola «madre» al verso 140 («so loving to my mother»): solo dopo questo passaggio Hamlet pronuncerà, al verso 148, la parola «father»; egli la ripeterà al verso 151 due volte e anche in questo caso la userà in relazione alla parola «zio» («married with my uncle,/ My father's brother — but no more like my father/ Than I to Hercules»).

[14] Cfr. J. Kristeva, p. 12: «[...] la potenza degli eventi che suscitano la mia depressione è spesso sproporzionata rispetto al disastro che, bruscamente mi travolge. [...] Il disincanto [...] che subisco qui e ora sembra entrare in risonanza, quando lo si esamina, con traumi antichi di cui mi accorgo di non aver saputo fare il lutto. Posso così trovare dei precedenti al mio attuale crollo in una perdita, in una morte o in un lutto, di qualcuno o di qualcosa che un tempo ho amato».

[15] L'approccio psicoanalitico a *Hamlet* ebbe inizio, come è noto, con lo stesso S. Freud; cfr. la lettera a Fleiss del 15 ottobre 1897 e il cap. 5 dell'*Interpretazione dei sogni* del 1899 (rispettivamente in *Le origini della psicoanalisi: lettere a Wilhelm Fleiss 1887-1902*, Torino, Boringhieri, 1968, pp. 153-155 e *Opere*, cit., III, pp. 142-147). La lettura freudiana venne ripresa e ampliata, nel 1949, da E. Jones (*Hamlet and Oedipus*, New York, Garden City) e, oggi, la tradizione degli studi psicoanalitici su Hamlet appare tanto variegata quanto la disciplina cui si ispira; si pensi, per esempio, a «Amleto e Edipo» di J. Starobinski (*L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 319-345) o al saggio di J. Lacan sull'interpretazione del desiderio (vedi oltre).

zione originaria di Hamlet, antecedente all'insorgere dell'*antic disposition*[16] e tale da caratterizzare di per sé il rapporto problematico del personaggio con la realtà che lo circonda: «I know not 'seems'» (I, 2, 76). Incarnando, fino al momento della sua partenza per l'Inghilterra, i vari stereotipi della malattia elisabettiana — il pensatore scettico, il satirico, il misogino, l'insoddisfatto politico, l'innamorato malinconico, il pazzo/fool —[17] Hamlet è consapevole del limite insito nelle attività umane, intento a riflettere su di esse, a ricercare al di là delle superfici e delle apparenze, a indagare su se stesso e sulle proprie relazioni col mondo esterno, incapace di agire.

Il suo monologare e il suo procrastinare la vendetta vanno di pari passo in una sequenza in cui il pensare non trova esito nell'azione risolutiva e l'incapacità di agire produce nuovi interrogativi e riflessioni. Nell'ultimo soliloquio è Hamlet stesso che, esaminando il proprio comportamento, sintetizza questo processo:

Ham.: Now, whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on th'event —
A thought which, quartered, has but one part of wisdom
And ever three parts coward — I do not know
Why yet I live to say «This thing's to do»
Sith I have cause, and will, and strength, and means,
To do't.

(IV, 4, 39-46)

La sua inazione deriva da una malformata soggettività, dalla incapacità di rintracciare un senso nella vita o, ciò che è lo stesso, di accettare l'arbitrarietà del segno; come direbbe Kristeva, egli è un iperlucido e le sequenze significanti, necessariamente arbitrarie, gli appaiono violentemente tali: egli le trova assurde e prive di senso; per lui, nessuna parola

[16] Sul problema delle interpretazioni dell'*antic disposition* e del suo insorgere cfr. J. D. Wilson, *What Happens in* Hamlet, Cambridge, University Press, 1988, il capitolo IV e in particolare le pp. 89-93, e V. Gentili, *La recita della follia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 75-77.

[17] Cfr. V. Gentili, *op. cit.*, pp. 81-86 e B. G. Lyons, *op. cit.*, pp. 78-92.

Giorgione, *Doppio ritratto*

e nessun oggetto della vita è in grado di trovare un concatenamento coerente e adeguato con un senso o un referente (cfr. p. 50).

Il finale del dramma – il compimento della vendetta che coincide con la morte del vendicatore — non avviene tanto perché Hamlet ha ritrovato il senso della vita ma per il valore che egli attribuisce alla morte. Per quanto sia vero che al suo ritorno in Danimarca egli appaia diverso — esemplare in tal senso è la famosa dichiarazione «This is I, Hamlet the Dane» (V, 1, 250-251) – e non più dubbioso sulla vendetta da compiere (cfr. V, 2, 63-74) si ricordi che nella scena del cimitero egli ancora sente tutta la vanità della vita ed è pronto a farsi seppellire con Ophelia. E si noti pure che nel suo colloquio con Horatio subito dopo aver accettato il duello con Laertes egli, pur avendo un presentimento di morte, non accoglie il suggerimento dell'amico di rimandare la sfida e afferma: «Since no man, of aught he leaves, knows aught, what is't to leave betimes?» (V, 2, 218-220).

È con questa affermazione che Hamlet va incontro alla propria morte: un attimo dopo, sulla stessa scena, arrivano Laertes e tutti coloro che assisteranno al duello. Il presentimento di Hamlet si avvererà evitandogli di abbandonare la scena dell'esistenza compiendo in modo inequivoco l'atto terribile contro cui «the Everlasting had [...] fixed His canon» (I, 2, 131-132): la pulsione di morte, che non lo ha mai abbandonato, troverà il suo esito perfetto.

Inoltre, in maniera significativa, Hamlet compirà la propria vendetta subito dopo che la madre è stata avvelenata, urlando al tradimento, quello dell'assassinio della regina più che quello del padre. Informato dal moribondo Laertes di essere ferito a morte, egli colpisce Claudius e la sequenza degli epiteti che gli rivolge un attimo dopo, quando lo uccide una seconda volta facendogli bere la coppa avvelenata, sembra rispecchiare l'ordine d'importanza delle cause per la vendetta appena compiuta ed ora ripetuta. Nell'esclamazione «Here, thou incestuous, murd'rous, damnèd Dane» (V, 2, 330) l'epiteto centrale stravolge la sequenza cronologica dei misfatti compiuti da Claudius nei confronti di Hamlet padre per rivelare il valore che a tali misfatti è assegnato da

Hamlet figlio: la vendetta di quest'ultimo è motivata innanzi tutto dall'incesto, poi dall'assassinio e poi dall'usurpazione. L'epiteto di assassino si carica del suo reale significato (Claudio è tre volte omicida) grazie alla sua posizione centrale che, di nuovo, riflette e conferma le priorità di Hamlet. Le tre morti di cui Claudius è responsabile vengono infatti richiamate dagli altri due insulti rivoltigli: per prima l'uccisione di Gertrude con cui egli è stato incestuoso e poi quella dell'ex re di cui ha usurpato il titolo; quasi ad indicare il distacco del giovane principe dalla propria esistenza e le difficoltà da lui incontrate ad ergersi quale soggetto autonomo, la sua morte trova solo menzione indiretta: l'assassinio di Hamlet è l'assassinio di colui che avrebbe potuto/voluto essere incestuoso e che avrebbe dovuto ereditare il titolo di Danese.

Rispetto alle probabili fonti ed opere coeve, in questa scena conclusiva la presenza dell'assassinio del vendicatore e l'assenza dello spettro — fisica o perché non richiamato nel discorso — [18] non solo rendono lo *Hamlet* shakespeariano una tragedia di vendetta particolarissima ma sottolineano, per questo discorso, la centralità della pulsione di morte e della figura materna nel personaggio di Hamlet. Nell'uccidere Claudius — solo dopo aver capito che la madre è stata avvelenata e che egli, ferito mortalmente, sta per riunirsi alla Cosa perduta — lo spedisce all'altro mondo, quel mondo da cui gli era venuto l'ordine di vendicare il proprio padre, dicendogli «Follow my mother» (V, 2, 332), così sancendo che la reale motivazione dell'atto finalmente compiuto riguarda l'uccisione e la perdita di quest'ultima.

Se dunque, lo stato di ritiro in cui si rifugia Hamlet è l'inazione e il suo polo d'attrazione la morte (sia pur procrastinata e raggiunta indirettamente), Ophelia, impazzita dopo la perdita di Polonio, si abbandonerà alla morte.

[18] In *The Spanish Tragedy* Hieronimo si uccide e il fantasma dichiara alla «sweet Revenge» (IV, 5, 29): «These were spectacles to please my soul» (IV, 5, 32); in Saxo la vendetta porta alla proclamazione di Amleth come re, lo stesso avviene in Hamblet di Belleforest che, nell'uccidere lo zio, richiama il motivo della propria vendetta intimandogli di informare suo padre di essere stato alfine vendicato in modo che lo spirito possa riposare in pace.

H.W. Greiffenhagen, *Ophelia e Laerte*

Orfana di madre, lontana dal fratello e ripudiata da Hamlet, perde il padre e il dolore suscitato da quest'ultimo evento «sembra entrare in risonanza [...] con traumi antichi di cui [...non ha] saputo fare il lutto» (p. 12). Diversamente dalla pazzia di Hamlet che nel chiedere scusa a Laertes in V, 2, 222-239, si dichiara consapevole di essere «punish'd with a sore distraction», quella di Ophelia è senza rimedio. Non rapportabile alla ragione e già pienezza di morte, la follia della giovane, come quella di Lady Macbeth, equivale a Thanatos e quindi trova esito in se stessa.

> Niente la riporta mai alla verità e alla ragione. Essa, nei suoi vani ragionamenti, non è vanità, è vuoto che si riempie [...], è già la pienezza della morte, una follia che non ha bisogno di medico, ma della misericordia divina. La dolce gioia alfine ritrovata da Ofelia non riconcilia con nessuna felicità: il suo canto insensato è vicino all'essenziale [...e indica] l'assoluta lacerazione che [...] introduce [la follia] nell'altro mondo.[19]

Se in Hamlet la confusione mentale è Sragione, in Ophelia è follia: se con la prima Shakespeare dà in parte voce, per dirla con Foucault, alla coscienza critica della pazzia, con la seconda ne esprime la coscienza tragica. È quest'ultima

> [...] che le ultime parole di Nietzsche, le ultime visioni di Van Gogh hanno ridestato. È lei che indubbiamente Freud ha cominciato a presentire all'estremità del suo cammino: sono le sue grandi lacerazioni che egli ha voluto simbolizzare con la lotta mitologica della libido e dell'istinto di morte.[20]

La follia di Ophelia non chiede e non offre spiegazioni alla ragione. Il suo canto commuove più dei ragionamenti o delle incitazioni a vendicarla («Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge, It could not move thus» IV, 5, 167-168), le sue parole fanno da specchio che riflette i pensieri altrui, l'unica espressione certa dei suoi sguardi, dei suoi gesti e dei suoi cenni è la profonda tristezza.

---

[19] M. Foucault, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 44-45.
[20] *Idem*, p. 35.

Gert. Her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection. They yawn at it
and botch the words up fit their own thoughts
Which, as her winks and nods and gestures yield them
indeed would make one think there might be thought
Though nothing sure, yet much unhappily.

(IV, 5, 7-13)

La dicotomia e la scissione tra la razionalità e tutto quanto non è razionalità è totale: spiegare la follia di Ophelia significherebbe ridurla agli schemi della ragione e quindi a una riflessione sulla ragione stessa. Essa può solo essere rappresentata, parla per gesti e canzoni, commuove, è assenza di senso, è il trionfo di Thanatos. L'allontanamento dalla pulsione di vita, che in Hamlet prende la forma di inazione e di desiderio di morte, in Ophelia si manifesta come ricerca di morte, una ricerca non affannosa ma, si direbbe, governata da un senso di pace derivante da un intorpidimento della coscienza che è al contempo effetto e causa del distacco dalla realtà. Il suicidio di Ophelia è

«l'atto di una coscienza rinnega a o intorpidita [che] rivolge Thanatos contro sé e ritrova il paradiso perduto di un io non integrato, senza altri e senza limiti, fantasma di pienezza intoccabile» (p. 25).

La lotta tra le due pulsioni che governano il soggetto e che nei due personaggi shakespeariani porta alla vittoria di Thanatos, nel dramma beckettiano non si risolve. Essa viene rappresentata in una situazione di stallo: lo stato di ritiro da la vita in cui si rifugia Mouth è più grave di quello di Hamlet (inazione e desiderio di morte) e meno radicale di quello di Ophelia (suicidio); Mouth, infatti, «fa il morto».

Not I riduce l'evento teatrale a un racconto caotico, confuso, angosciante e ripetitivo, interrotto da cinque pause in cui la protagonista — una bocca, appunto — urla «what? who? no! she!». In questo piccolo capolavoro beckettiano, l'istinto di morte si manifesta come tentativo infinito di non essere, di attribuire a *she* gli eventi narrati, di mantenere la scissione schizoide del soggetto che nel qui e ora della scena parla di sé in terza persona. Unica altra presenza,

Mouth (Billie Whitelaw) *Not I*, Royal Court Theatre London 1973

quasi invisibile perché appena illuminato e avvolto da un *djellaba* scuro, Auditor il quale, come spiega una nota al testo scritto, muove le braccia in un gesto di «helpless compassion», via via sempre meno percepibile, in occasione delle prime quattro pause in cui Mouth «recovers from vehement refusal to relinquish third person»[21]. Dal racconto della vita di Mouth, che si evince che ella è stata abbandonata, appena concepita, dal padre e, appena nata, dalla madre; che è stata allevata in un orfanatrofio e ha condotto, fino ai settant'anni, una vita di solitudine, di silenzio, di totale assenza di emozioni, di completa mancanza d'amore[22]. A settant'anni poi, nel mese di aprile, le è capitata un'esperienza inspiegabile, che tutt'ora, sulla scena, ella cerca di decodificare ed esprimere: sprofondata nel buio, quasi interamente «insentient», comincia a formulare una serie di ipotesi su quanto le sta accadendo. A un certo punto si rende conto che sta parlando e pensa che, insieme alle varie sensazioni prodotte dall'articolare il linguaggio, possa verificarsi un ritorno di tutte le sensazioni, le emozioni e i sentimenti.

> [...] this other awful thought [...] even more awful if possible [...] that feeling was coming back [...] imagine [...] feeling coming back! [...] starting at the top [...] then working down [...] the whole machine [...][23]

Mouth, dunque, è sopravvissuta fino a settant'anni senza raffigurare nell'ordine simbolico tutte le sue perdite: il suo silenzio o il suo parlare incomprensibile («mad stuff

[21] *Op. cit.*, p. 215.

[22] La velocità della dizione imposta da Beckett alle due prime rappresentazioni in America e in Inghilterra e le recensioni dei critici ad esse fanno presupporre che il pubblico colga anche meno di questo. Dalla lettura del testo si ricava inoltre che il silenzio di Mouth, prima dei settant'anni, veniva interrotto una o due volte l'anno, quando nei gabinetti pubblici fermava la prima persona che le capitava e iniziava a rovesciarle addosso un flusso di parole incomprensibili (cfr. pp. 219 e 222), o quando, dopo aver fatto la spesa offrendo una lista e aspettando in silenzio, salutava dicendo «good-bye» (cfr. p. 219) — e che le uniche emozioni avute sono state l'indispensabile pianto che accompagna la nascita («just the birth cry to get her going [...] breathing», p. 220) e delle lacrime immotivate da vecchia (cfr. p. 220).

[23] *Idem*, pp. 219-220.

half the vowels wrong — no one could follow»[24]) le hanno permesso di vivere ai limiti dell'esistenza, o meglio, di trascinare nella vita il proprio impulso di morte, di lasciare allo stato di embrione l'insorgenza del desiderio, difendendosi, così, dall'impulso di vita. Ella continua a ricercare questo stato di morta vivente sulla scena dove, attribuendo a *she* le proprie perdite e la propria esasperata malinconia, riesce a continuare a fare la morta, a mantenere a distanza il «feeling», a nominare le proprie perdite e i propri lutti senza assegnarseli.

Come per i due personaggi shakespeariani, Thanatos ha vinto anche in questo caso. Mouth non è riuscita e non riesce a ergersi come soggetto, ella non può dire «io». Ma la vittoria dell'impulso di morte non è tota e, se il soggetto non riesce a formarsi, tuttavia non si autodistrugge, se Mouth può considerare *she* come oggetto della propria narrazione, ella lo fa in quanto soggetto (almeno) dell'enunciazione e nell'urlare cinque volte «no! she!» ella rafforza la propria soggettività minata e menomata, certamente, ma comunque presente e agonizzante davanti al pubblico che, come Auditor, guarda compassionevole e impotente.

La parola del depresso

La incapacità di rappresentazione psichica e linguistica della perdita presso il mal inconico — meccanismo di difesa contro il terrore di sopravvivere alla perdita stessa e al desiderio — comporta un rapporto del tutto particolare con il linguaggio.

Il bambino recupera la madre assente rappresentandosela psichicamente (immaginandola e pensandola) e linguisticamente attraverso la negazione[25] (come se implicitamente

[24] *Idem*, p. 222.

[25] Kristeva sottolinea che nel suo discorso la concezione della negazione (*Verneinung*) e del rinnegamento (*Verleugnung*) non coincide pienamente con quella freudiana (pp. 45-48); al di là di tale diversità, senza dubbio rilevante per gli studi psicoanalitici, ciò che preme rilevare è che laddove

dicesse: «non l'ho persa perché ho le parole per lei»); da tale rappresentazione e quindi dalla negazione della perdita, deriva, secondo Kristeva, l'arbitrarietà del segno che nello sviluppo normale viene accettata e che, invece al malinconico appare assurda e priva di senso, questi, cioè, non riesce a trovare una formulazione (psichica o linguistica) per il Reale.

Rinnegando la negazione (quindi la rappresentazione), il linguaggio del malinconico non ha la forza di riportargli la madre o di esprimere il dolore per averla persa, invece di esprimere la propria emozione e il proprio affetto egli *li diventa* i segni e i simboli che avrebbe dovuto elaborare come risposta alla perdita dell'oggetto (della madre), egli li incarna: il segno non si relaziona all'oggetto perché si attacca alla Cosa — l'oggetto non percepito come perduto — e il malinconico si aggrappa alla sua tristezza, unico suo oggetto. L'incapacità del significante di trovare quella via d'uscita compensatoria per gli stati di ritiro in cui i malinconici si rifugiano determina che il loro linguaggio, nel continuo e fallimentare tentativo di esprimere e tradurre la Cosa innominabile, se non sfocia nell'asimbolia e nel mutismo, si concretizza in forme particolari.

Le strategie linguistiche tipiche dei tre personaggi che qui si stanno esaminando potrebbero tutte essere interpretate come manifestazioni caratteristiche della parola del depresso che altro non è che una «maschera» che «nasconde la Cosa sepolta viva» (pp. 53 e 52): l'uso delle canzoni da parte di Ophelia e della terza persona per definire se stessi da parte di Hamlet e di Mouth, il mutismo di quest'ultima

nello sviluppo del bambino la negazione gioca un ruolo fondamentale: nel malinconico è il rinnegamento della negazione ad incidere. «Ho perduto un oggetto indispensabile che si trova ad essere, in ultima istanza, mia madre: sembra dire l'essere parlante. 'Ma no, io l'ho ritrovata nei segni, o piuttosto, proprio perché accetto di perderla, non l'ho perduta (ecco la negazione), posso recuperarla nel linguaggio'. Il depresso, al contrario, *nega la negazione*: l'annulla, la sospende e ripiega nostalgico, sull'oggetto reale (la Cosa) della sua perdita che non riesce a perdere, al quale rimane dolorosamente inchiodato. Il *rinnegamento (Verleugnung) della negazione* sarebbe così il meccanismo di un lutto impossibile [...]» (p. 45).

prima dell'evento dell aprile dei suoi settan'anni la sua successiva logorrea che si esprime in un monologo lungo, sgrammaticato interrotto e frasticamente scorretto, i *puns* e la forte padronanza linguistica di Hamlet. Nonostante l evidente e macroscopica diversità di queste manifestazioni linguistiche il linguaggio dei tre personaggi è esemplare delle principali caratteristiche della parola del depresso poste in evidenza da Kristeva lo spezzettamento delle frasi, fortissimo nel racconto di Mouth, la centralità del tono, del ritmo e della melodia comune al linguaggio di Mouth e a quello di Ophelia, l'iperattività significante, caratteristica di Hamlet

> Tenete presente la parola del depresso: ripetitiva e monotona. Nell impossibilità di legare la frase si interrompe, si estenua si blocca. I sintagmi stessi non riescono a formularsi (p. 37).

È questa la manifestazione più evidente del rapporto problematico che il depresso ha con il linguaggio e il monologo di Mouth appare, in tal senso, tipico.

Che il suo linguaggio sia profondamente menomato è evidente sin dalle prime battute e si rivela pure nella zona iniziale del suo racconto dove, anche se a fatica, si comprende ciò che ella dice. Presentandosi molto simile a quello dei gergoafasici, dei dementi senili e degli schizofrenici esso si fa via via più sgrammaticato, ripetitivo e caotico[26] diventando più incomprensibile proprio a partire dal punto in cui ella racconta che *she* pensò che, con il ritorno delle parole, potesse ritornare anche il «feeling» Densamente popolato dalle deviazioni linguistiche tipiche della gergoafasia parafasie verbali semantiche, parole predilette, parole riempitive circonlocuzioni inadeguate — esso si impone come vero e proprio idioletto del personaggio ulteriormente caratterizzato da un ritmo veloce e sincopato e da un tono prevalentemente monotono e distaccato[27]

---

[26] Per un analisi approfondita del linguaggio di Mouth cfr P Fusella *L'impossibilità di non essere. La negazione di mimesi e diegesi in* Not I *di Samuel Beckett* Napoli I.U.O., (in corso di pubblicazione), cap II

[27] Laddove il ritmo sincopato risulta dal testo, la sua velocità insieme al tono distaccato e monotono furono stabiliti da Beckett in occasione della

[ ] all that together can go on God is love she l be purged back in the field morning sun April sink face down in the grass nothing but the larks so on grabbing at the straw straining to hear the odd word make some sense of it whole body like gone ... just the mouth like maddened and can t stop no stopping it ... something she something she hat to ... What? who? no! she pause and movement 3) something she had to ... what? the buzzing? yes all the time the buzzing dull roar in the skull and he beam ferreting around painless so far ha ... so far then thinking oh long after sudden flash perhaps something she hat to had to tell could that be it? something she had to tell tiny little thing before its time [ ][28]

La frammentazione del linguaggio di Mouth si esercita in due modi uno costante, segnalato nel testo scritto dai tre punti di sospensione, e uno saltuario ma massiccio e maggiormente indicativo dello stato confusionale di quest essere semiparlante, reso evidente dal trattino cui segue sempre l interrogativo «what»

Salvo rare eccezioni la costruzione frastica è incompleta e fa in modo che i vari segmenti del monologo (le parole tra due serie successive di tre puntini), anche quando costituiscono elementi di uno stesso (ipotetico) periodo, risultino giustapposti e prevalentemente non collegati da nessi logici L assenza di preposizioni, di articoli, di possessivi e di pronomi personali, l'uso di forme verbali incomplete, il ricorrere della desinenza verbale «ing» rendono l idioletto di Mouth estremamente telegrafico nettamente caratterizzato dallo spezzamento delle sequenze logiche e linguistiche e, già di per sé difficilmente decodificabile

Le interruzioni, poi, quelle indicate dal trattino, intervengono a complicare ulteriormente il tentativo di Mouth di esprimere quel che ella vuole esse si presentano come correzioni ma, di fatto, più che rettificare la storia in modo sostan-

prima americana e di quella inglese A Jessica Tandy egli suggerì di considerare la bocca come «an organ of emission, without intellect» e a Billie Whitelaw con la quale collaborò per tutte le prove, impose una velocità di dizione tale da procurare dolore alle mascelle e che l'attrice raggiunse solo dopo lungo e faticoso esercizio (cfr D Bair *Samuel Beckett. A Biography*, London Jonathan Cape, 1978, pp. 623-629).

[28] *Op cit* p. 221

ziale o con dati essenziali, la rendono paradossalmente sempre più confusa. Col procedere del monologo inoltre, le interruzioni prima si fanno estremamente lunghe oppure (come nel brano appena citato) si susseguono l'una dentro l'altra per poi riprendere la frase lasciata a metà e completarla, e infine sopraffanno la narrazione stessa dato che il racconto interrotto non viene ripreso e Mouth passa da un interruzione all'altra[29].

Tuttavia, come suggerisce Kristeva,

> [...] se la parola depressa evita la *significazione* frastica, il suo senso non si è completamente inaridito, esso tende talvolta a mascherarsi [...] nel tono della voce, che occorre saper ascoltare per decifrare in essa il *senso* dell'affetto (p. 53). Un ritmo ripetitivo, una melodia monotona prendono a dominare le sequenze logiche spezzate e a trasformarle in litanie ricorrenti ossessive (p. 37).
>
> Nella cura analitica, [non si può sottovalutare] questa importanza del registro soprasegmentale della parola (intonazione, ritmo) ... (p. 54).

E infatti, se il crescendo di interruzioni determina che la storia di ciò che avvenne ad aprile non venga compiutamente raccontata, le stesse interruzioni producono la ripetizione di parole, frasi o brani del racconto già narrato e arrestano con delle sincopi il flusso di parole ritmato dai tre puntini di sospensione[30]. Molto si potrebbe dire sulle ripetizioni, le litanie e le ossessioni di Mouth e sul loro ruolo nella

---

[29] La ricomparsa, proprio al calare del sipario, di interruzioni cui segue il completamento della frase lasciata a metà è solo formale perché la frase che si completa è, appunto, l'ammissione da parte di Mouth di non poter concludere il proprio racconto, di non sapere cosa *she* stesse tentando di fare ad aprile, di non sapere cosa tentare ancora per comprendere quel che le accadde.

[30] Dal punto di vista prosodico, K. Elam («Not I: Beckett's Mouth and the Ars(e) Rhetorica» in E. Brater (a cura di), *Beckett at 80/Beckett in Context*, Oxford, University Press, 1986, pp. 124-148) ha già rilevato che l'enunciazione di Mouth presenta «a dominant metrical pattern comprising a pentameter with initial and final stress (trochee plus anapaest: —U\ ‿ ‿)» (p. 139). Va qui sottolineato che questa struttura, da una parte, rende il discorso di Mouth monotono e litanico — come vuole Kristeva per la parola del depresso — e, dall'altra, viene alterata dalle interruzioni che sovrappongono al ritmo monotono un tono interrogativo.

fruizione del dramma ma sarà sufficiente limitarsi alla funzione svolta dall'interrogativo «what».

Da esso cadenzata, la logorrea di Mouth suona come sforzo continuo e senza fine di esprimere un qualcosa che le sfugge, che ella è incapace di comprendere ma che tuttavia seguita a ricercare. I continui interrogativi dunque, incarnano questa ricerca votata alla sconfitta e forniscono all'ascoltatore un primo indizio importante per la decodificazione del monologo: il senso è nell'interrogazione, nel tono, più che nei contenuti che Mouth riesce a esprimere e proferire. Il significato del suo dramma non è nelle tristi vicende della vita di *she* Mouth o in ciò che ella riesce a narrare del l'evento aprilino, ma nella sua incapacità di trovare risposte adeguate a molti degli interrogativi che ella si pone rispetto a quanto va raccontando: primo fra tutti quello relativo al soggetto dell'enunciato. Come dice Kristeva del discorso depressivo: «È il tono che fa la canzone» (p. 53).

E, una volta impazzita, Ophelia preferisce cantare. Presentata sin dall'inizio (I, 3), come figlia e sorella obbediente, pronta a custodire nella propria memoria il sermone di Laertes che la esorta a temere e a sfuggire il desiderio, solerte nell'accettare l'ingiunzione di Polonius di non indulgere in conversazioni con Hamlet, Ophelia è uno di quei personaggi giovanili, non ancora maturi, del mondo Shakesperiano posti in circostanze che comportano scelte di comportamento e di adattamento alla realtà circostante[31]. Come Coriolanus e Cressida, dotata di «limited capacity for moral understanding and choice», e al pari di Desdemona e di Cordelia, posta di fronte a una prova, ella «turns away from mature love, turns back to her father and away from life»[32].

La sua prima comparsa sulla scena (I, 3) la suggella quale destinatario del discorso dell'altro più che come soggetto della propria enunciazione[33], così come la seconda (II,

[31] Cfr. M. Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, London, Methuen, 1981.

[32] *Idem*, p. 46.

[33] In tal senso, è senza dubbio indicativa la discrepanza tra la lunghezza e i contenuti delle battute dei due interlocutori di Ophelia (Laertes e Polonius) e le sue.

1) le affida il compito di narrare la profonda e triste trasformazione di Hamlet più che di dare voce alla propria infelicità e angoscia[34] e la terza (III, 1) le impone di recitare una parte che altri (Polonius e Claudius) hanno scelto per lei e di rapportarsi a un partner (Hamlet) che le cambia il ruolo.

Nella rappresentazione creata da Polonius, la sua reale solitudine deve trovare espressione tramite la simulazione dell'azione di leggere un libro ed ella è, pertanto costretta a *recitare* e fingere il suo *vero* stato d'animo atteggiandosi nei confronti dell'amato con parole, movimenti e azioni che non possono essere spontanei perché spiati dal padre e dal Re. Fino a questo punto del dramma, Ophelia appare prevalentemente «separata» dal proprio discorso, il linguaggio non le serve per esprimersi realmente[35] e, dopo una fuggevole eccezione (III, 1, 152-163)[36], esso si infrange completamente.

Impazzita, la giovane vergine parla attraverso i fiori, i proverbi e le canzoni, il linguaggio che non le è mai appartenuto realmente — o perché recitava una parte, o perché parlava degli altri, o perché ascoltava gli altri — adesso finalmente è espressione di colei che lo enuncia ma, da una parte, ne esprime la follia e, dall'altra, si manifesta come appropriazione del discorso altrui.

Usando le canzoni, i proverbi e le frasi fatte, Ophelia attinge a ciò che si è sedimentato nella cultura della civiltà,

---

[34] La prima battuta di Ophelia in questa scena (al verso 75: «O my lord, my lord, I have been so affrighted») non è seguita da una descrizione degli effetti che la vista di Hamlet impazzito le ha procurato: al contrario la scena che l'ha tanto impaurita viene descritta dalla giovane innamorata al fine di esprimere la triste condizione dell'amato, non la propria.

[35] Kristeva nota: «Nel caso ideale l'essere parlante fa tutt'uno con il suo discorso: la parola non è forse la nostra seconda natura?» (p. 52).

[36] È interessante notare che la interpretazione del discorso di Ophelia qui proposta coincide con l'interessante lettura in termini metateatrali di L. Caretti che individua proprio in questa zona l'evoluzione del personaggio di Ophelia da attrice obbediente — la cui tragedia si recita fuoriscena — a spettatrice attenta della rappresentazione inscenata a corte organizzata da Hamlet e poi, una volta impazzita, a prima donna che si impossessa della scena (Cfr. «Let her come in'. Ofelia in scena», in *La scena di Amleto*, numero speciale di *Biblioteca Teatrale*, Roma, Bulzoni, 1989, nn. 13, 14, 15, pp. 85-93).

ma la civiltà non è che l'*altro* della pazzia di Ophelia e, come direbbe Foucault deve, ora rapportarsi al suo opposto la follia di Ophelia la interroga, le impone di giustificarsi di fronte ad essa. Il linguaggio della civiltà nella bocca di Ophelia, è costretto ad autointerrogarsi La regina, che non vuole vederla il gentiluomo che ne etichetta il linguaggio come privo di senso, Horatio che comprende che ella può dare adito a pericolose congetture; il re che come sempre non ha dubbi sulla propria interpretazione del comportamento altrui e decreta — semplicisticamente — che Ophelia farnetica intorno al padre Laertes, che riconosce che le parole della sorella sono un nulla che è «more than matter» (IV 5, 172) tutti sono costretti dalla pazzia di Ophelia «ad affannarsi alla ricerca di significati, a sentirsi minacciati»[37]

Nelle sue canzoni, che, come è stato rilevato dalla critica, ruotano intorno ai temi della morte del lutto, della fine dell'amore e della perdita della castità, le figure dell'amato e del padre si accavallano in un unico oggetto perduto, un oggetto del desiderio che è in attesa di una lettura analoga a quella che Lacan produsse su Hamlet[38], una lettura che questa volta dovrebbe interpretare il personaggio di Hamlet — e non quello di Ophelia come oggetto *nel* desiderio e definire ciò di cui esso prende il posto quel che resta nascosto ovvero il fantasma In ogni caso il canto di Ophelia esprime in ogni sua parola, in ogni sua piega, confusione e sovrapposizioni rispetto all'oggetto perduto ed è proprio questa confusione che manifesta la Perdita quella che non può essere relazionata ad uno o due oggetti ma alla Cosa

Il tentativo della dolce e graziosa giovane vergine di ricorrere alle canzoni per esternare tale Perdita, carica il suo linguaggio di una qualità che è assente in quello di Hamlet o di Mouth L'appropriarsi del linguaggio altrui, infatti, esibisce una frattura del soggetto molto più grave e radicale Ophelia preferisce cantare perché si avvia verso la morte il suo distacco dalla vita si esplica come cesura dal proprio Lin-

[37] *Idem* p. 86

[38] Cfr J Lacan «Desiderio e interpretazione del desiderio in *Amleto*» in *Caliban*, 4, Novembre 1979, pp. 109-141

guaggio ed entrambi coincidono con la impossibilità dell'espressione (realmente) soggettiva e personale della propria Perdita, laddove il linguaggio di Mouth e quello di Hamlet costituiscono dei veri e propri idioletti, Ophelia si appropria dell'espressione degli autori delle canzoni che la sua voce si limita a modulare[39].

D'altra parte il disagio e lo sconforto che la giovane folle procura ai propri interlocutori che non riescono a decodificare il significato delle canzoni, dei proverbi e delle frasi fatte appartenenti alla loro stessa cultura e che ella, in un certo senso, ritorce contro di loro, accomuna il suo linguaggio a quello ben diverso del suo amato.

Entrambi, infatti, hanno «funzioni eversive e parodiche» e si contrappongono a quello del potere vigente. Quest'ultimo, «dal re a Polonio e fino all'ultimo ambasciatore, [...] parla con procedure sintattiche, stilistiche e retoriche volte a coinvolgere e a stabilizzare»[40], mentre nel linguaggio

> [...] che fa centro su Amleto, ma ingloba anche [...] la folle Ofelia e il primo becchino [...] si utilizzano procedimenti linguistici sorprendenti, anomali, intesi a distruggere ogni modello centripeto e lo stesso patto comunicativo basato sui principi della comprensibilità, della chiarezza e della cooperazione, fino al limite della incoerenza folle[41].

L'appropriarsi del linguaggio altrui e la folle incoerenza di Ophelia, dunque, si contrappongono solo apparentemente alla lucidità e alla forte padronanza e originalità linguistiche di Hamlet: entrambi rendono esplicita la convenzionalità e l'arbitrarietà dei segni linguistici e rifiutano i principi di fondo della comunicazione; in tal modo, se Ophelia sconvolge i propri interlocutori, Hamlet non smette mai di sorprenderli e di meravigliarli.

[39] Altrettanto significativo per interpretare quale «canzone venga fatta da tono» di Ophelia dovrebbe rivelarsi lo studio delle musiche e i motivi a lei affidati (per una bibliografia sull'argomento cfr. *Hamlet*, cit., pp. 530-532).

[40] A. Serpieri, «Tradurre *Amleto*: linguaggio scenico ed episteme», in *La scena di Amleto*, cit., p. 33.

[41] *Ibidem*.

La ricchezza e la particolarità del linguaggio del giovane danese, su cui la critica si è ampiamente pronunciata[42], è determinata dalla complessa alternanza e congenita compresenza delle funzioni del *fool* e del malinconico in questo personaggio. L'espressione del principe può variare dalle strutture involute dei monologhi, popolati di interrogativi esclamativi, massime e auto-interruzioni, alle frasi brevi e piene di verbi attivi che adopera appena tornato dal suo viaggio verso l'Inghilterra, dal linguaggio astratto dei primi quattro atti a quello prevalentemente concreto del quinto; dall'abbondanza delle figure retoriche alla letteralizzazione delle metafore; dal linguaggio fiorito e ridicolo creato come specchio di quello di Osric alla utilizzazione intelligente dell'ambiguità del contesto linguistico e delle parole con più significati. La padronanza che Hamlet ha del linguaggio gli consente tutto ciò e gli permette di esprimere la sua intelligenza, le sue capacità logiche, la sua sensibilità (e si pensi, rispettivamente, ai suoi *puns*, ai sillogismi e all'uso del *blank verse*).

Questa estrema competenza linguistica, che caratterizza il principe danese in modo palesemente contrastante rispetto a Ophelia e Mouth, non è assolutamente in contraddizione con la malinconia. Come sottolinea Kristeva, il rapporto problematico dei depressi con il linguaggio può portare tanto al mutismo quanto ad una iperattività significante e, in effetti, la descrizione che l'autrice dà di quest'ultima si attaglia a Hamlet in modo sorprendente:

«[...] dissociata dalle rappresentazioni pulsionali e affettive, la catena delle rappresentazioni linguistiche può assumere nel depresso una grande originalità associativa, parallela [illegible] a un processo cognitivo accelerato e creativo, come testimoniano gli studi sulle associazioni assai singolari e inventive che producono certi depressi a partire da liste di parole loro sottoposte. Questa iperattività significante si manifesta in particolare attraverso accostamenti di campi semantici lontani e ricorda i calembour degli ipomaniaci. Essa è coestensiva all'iperincidità cognitiva dei depressi come pure all'impossibilità per il maniaco di decidere o di scegliere» (p. 56).

[42] Esemplari le opere di V. Gentili e M. Garber già citate.

Questo compendio di una delle possibili manifestazioni della parola del depresso rappresenta una sintesi delle caratteristiche del linguaggio di Hamlet tanto calzante quanto quelle finora prodotte dalla critica letteraria[43]. Inoltre, sottolineando la stretta relazione tra iperattività significante, iperacidità cognitiva e impossibilità di scelta esso fornisce un ulteriore motivazione della modernità del personaggio shakespeariano.

Gli studi recenti sulla malinconia, infatti, sottolineano l'alternanza, nel depresso, di stati di prostrazione e stati di euforia[44] che fanno pensare, rispettivamente, a monologhi di Hamlet e alla sua *antic disposition*, o alla sua incapacità di agire e alla ricchezza del suo intelletto. La compresenza di abbattimento ed eccitazione è anche rintracciata, non a caso, da J. Starobinski in aspetti diversi e contrastanti della scrittura della introduzione di R. Burton al celebre *The Anatomy of Melancholy*[45]. Ma più che dall'alternanza della prostrazione e dell'euforia, la modernità della malinconia di Hamlet dipende dalla sua genialità. La padronanza che egli ha del linguaggio sembra riflettere, non solo l'arguzia e la saggezza tipiche del *fool*, ma anche il grande intelletto che l'epoca rinascimentale riscoprì nel malinconico. Il genio di cui aveva parlato Aristotele nel XXX libro dei suoi *Problemata*[46] così venne ripreso, per esempio, da Bright

[43] A. Serpieri parla giustamente di un «terremoto del linguaggio» «al suo [di Amleto] dialoghi [...] sono operazioni di strappo e sottrazione di codice, salti da denotazione a connotazione e viceversa, letteralizzazione di metafore e metaforizzazione di espressioni letterali, ingorghi di paradossi, amplificazioni parodiche, riduzioni totiche: un vero terremoto del linguaggio, in cui Amleto mette in questione, con il potere, l'intera episteme medievale-rinascimentale» («Potere e follia in Shakespeare: l'esempio di *Amleto*», in *Shakespeare, la nostalgia dell'essere*, a cura del omonimo convegno a cura di A. Serpieri, Parma, Pratiche Editrice, 1985, p. 80).

[44] Cfr. J. Kristeva, pp. 15-16.

[45] Cfr. J. Starobinski, «Democrito parla», cit., pp. 12-14.

[46] Un'ottima edizione di questo testo classico è *L'homme de génie et la mélancholie* (tradotto e curato da J. Pigeaud), Paris, Editions Rivage, 1988. sul suo influsso nel Rinascimento cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*

Sometime it falleth out that melancholie men are found verie wittie and quickly discerne either because the humour of melancholie with some heate is so made subtile that [...] their spirits [...] are instrumentes of such sharpnesse [or because of] exercise of their wittes wherein they be indefatigable»[47]

E anche Burton, secondo Starobinski,

[...] non ci permette di ignorare che la stessa percezione del disordine universale risulta da uno sguardo malinconico — di [*sic*] uno sguardo che dalla malinconia riceve la sua superiorità perspicace, secondo la teoria aristotelica-ficiniana della «genialità» [...][48]

Questa visione positiva della malinconia si ripropone oggi, in opere come quelle di Kristeva che non esita ad avvicinare malinconia e filosofia

Nei suoi momenti di dubbio, il depresso è filosofo [...]. Con Aristotele, la melanconia, equilibrata dal genio, è coestensiva all'inquietudine dell'uomo nell'Essere. Alcuni hanno visto in essa il preannuncio dell'angoscia heideggeriana come *Stimmung* del pensiero [Si tratta di una] visione della melanconia come stato limite e come eccezionalità rivelatrice dell'autentica natura dell'Essere [...] (pp. 13-14).

Superiorità perspicace, instancabilità dell'intelletto, iperlucidità cognitiva, iperattività significante, eccezionalità rivelatrice: un insieme di caratteristiche che rendono il malinconico diverso dalla norma o, addirittura, deviante. La malinconia di Hamlet e la follia di Ophelia affascinano, oggi, proprio perché propongono una natura dell'Essere e del soggetto simile a quella svelata da Mouth.

---

[47] La citazione è tratta dalla «Appendix E» in J. D. Wilson, *op. cit.*, p. 316; l'appendice riporta solo i brani del *Treatise of Melancholie* di T. Bright che secondo Wilson testimoniano che Shakespeare avesse letto l'opera.

[48] «Democrito parla», cit., pp. 36-37.

Dalla nostalgia dell'essere all'impossibilità di non essere

La malinconia/psicopatia che alberga nei due personaggi shakespeariani e in quello beckettiano è dunque segno inequivocabile delle tensioni che costituiscono il soggetto, diviso tra pulsioni contrastanti, costituito e costituentesi come effetto dell'altro, teso verso la traduzione, nel Simbolico e nell'Immaginario, del Reale, tenuto in vita da una dualità pulsionale in cui nessuno dei due elementi è più originario dell'altro:

[...] ce à quoi il faut cesser de croire, c'est à la principauté ou à la principauté, à la problématique du principe, à l'unité principielle et du plaisir et du pouvoir, ou encore de telle ou telle pulsion supposée plus originaire que l'autre. Le motif de la *spirale* serait celui d'une dualité pulsionnelle (pouvoir/plaisir) *sans principe*. C'est *l'esprit de cette spirale* qui tient en haleine. Donc en vie.[49]

Intorno a Hamlet, Ophelia e Mouth i due drammaturghi hanno costruito due opere estremamente affascinanti e coinvolgenti che, distanti l'una dall'altra più di tre secoli, si offrono al pubblico di oggi (e una, ovviamente, lo ha già fatto per i trascorsi trecento e più anni) come «messa in opera della verità» — la sola accezione di verità possibile con la fine della metafisica[50] — sul soggetto e sull'essere.

Forse proprio a causa di questa tematica comune *Hamlet* e *Not I* coincidono sotto molti aspetti: prive di catarsi,

[49] J. Derrida, «Être juste avec Freud: L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse», in AA.VV., *Penser la folie. Essays sur Michel Foucault*, Paris, Editions Galilée, 1992, p. 195.

[50] Si tratta della nota definizione heideggeriana dell'arte, che verrà ripresa più oltre e la cui vicinanza con l'esperienza post-moderna della verità è sottolineata da G. Vattimo: «[Occorre aprirsi a una concezione non metafisica della verità, che la interpreti non tanto a partire dal modello positivistico del sapere scientifico, quanto, per esempio, secondo la proposta caratteristica dell'ermeneutica), a partire dall'esperienza dell'arte e del modello della retorica [...] L'esperienza post-moderna (e cioè, heideggeriana-mente, post-metafisica) della verità è un'esperienza estetica e retorica [...]» (*La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 20).

esse espongono l'impossibilità di rappresentare e rappresentarsi l'io evitando di proporre conclusioni esprimibili in una formula opere «aperte» dunque, entrambe riflettono questa loro qualità nella propria forma, opponendosi ad una concezione naturalistica del teatro, incarnando la dissoluzione dei generi, esibendo una qualità metateatrale E, forse, ancora a causa della loro tematica comune e proprio perché Beckett la tratta tanto tempo dopo Shakespeare le due opere presentano caratteristiche opposte una è il più lungo dei drammi shakespeariani, l'altra è brevissima una è costruita per addizione e inclusione (ed è, per esempio, la trasformazione operata da Shakespeare della tragedia di vendetta in dramma dialettico) l'altra per sottrazione ed esclusione (ed è la sfida beckettiana di fondare un'opera teatrale sulla narrazione di Mouth, il che comporta un vero e proprio dimagrimento dei vari codici della comunicazione teatrale) in una la comunicazione si fonda sullo sfruttamento del linguaggio nell'altra sull'impoverimento e la menomazione di esso e, di conseguenza, se la prima fa appello anche alla sfera intellettuale dello spettatore la seconda tende a frustrarla.

Queste differenze sembrano essere emblematiche dei due momenti in cui gli autori hanno affrontato il problema del soggetto e della formazione dell'io, laddove le somiglianze rimandano al lungo periodo che li divide quello della nascita, evoluzione e fine (o, forse, coma) dell'uomo moderno e dell'umanismo Come sottolinea G Vattimo

Nella filosofia moderna almeno a partire da Cartesio e da Leibniz l'unità del *subjectum* [ ] è ormai solo quella della coscienza. Anche nel pensiero novecentesco [ ] il soggetto [ ] si è sempre più ridotto alla coscienza (secondo una direzione enfatizzata da tutti i critici del soggettivismo moderno), cioè a la consapevolezza di sé che è propria dell'uomo [e che] sempre più [ ] si è configurata come soggetto dell'oggetto, come il soggetto ch'è termine correlativo dell'oggetto [ ] Se è così sempre più chiare risultano le ragioni dell'antiumanismo di Heidegger e di Nietzsche) il soggetto pensato umanisticamente come autocoscienza è semplicemente il correlato dell'essere metafisico caratterizzato in termini di oggettività cioè come evidenza, stabilità, certezza inconcussa[5].

[5] *Idem*, p. 50

È proprio questo soggetto cosciente e autocosciente e, con esso l'umanismo del pensiero occidentale, che vengono messi in discussione da *Hamlet* e *Not I*, ma se Shakespeare lo fa dalla prospettiva dell'inizio dell'umanismo e della crisi del teocentrismo, Beckett lo fa da quella della fine dell'umanismo, della morte di Dio e dell'inizio della postmodernità[52].

La critica ha già tracciato una linea di continuità tra i due autori sottolineando che la modernità di Shakespeare dipende dal fatto che «la crisi che il teatro shakespeariano vive, indaga e rappresenta [...] non [...] rispecchia o suggerisce la nostra, ma [...] ne è all'origine»[53]. Occorre, però, aggiungere che in questa nostra epoca in cui la postmodernità è solo iniziata e la modernità non è del tutto finita — ne è emblema lo stesso termine «postmodernismo»[54] — il dramma esistenziale rappresentato in *Hamlet* e *Not I* può essere frutto, al di là dell'inevitabile varietà e soggettività delle risposte degli spettatori, o con un atteggiamento simile a quello del «filosofo di buon temperamento» nietzscheano e della *Verwindung* heideggeriana, o con un senso di nostalgia per quanto si è irrimediabilmente perso.

È essenzialmente in questa contrapposizione che Vattimo rintraccia la linea di demarcazione tra crisi del soggetto unitario, dell'umanismo e della metafisica, tipiche della tarda modernità, e fine del soggetto, antiumanismo e antimetafisica che, invece, caratterizzano il postmoderno. Sacrificando l'ampiezza, la ricchezza e la profondità delle riflessioni del filosofo italiano, col rischio, forse, di banalizzarle.

---

[52] Sulla connessione tra crisi dell'umanismo e morte di Dio, *idem*, pp. 39-55.

[53] A. Lombardo, «Shakespeare: un teatro per l'uomo moderno», in A. Serpieri (a cura di), *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, cit., p. 9.

[54] «Il termine postmodernismo non è soltanto goffo e rozzo: esso evoca quello che vorrebbe sorpassare e sopprimere, cioè lo stesso modernismo. Il termine ospita dunque il suo nemico dentro le proprie mura, al contrario di termini quali romanticismo e classicismo, barocco e rococò. In più, esso denota una linearità temporale e implica ritardo, persino decadenza, aspetti che nessun postmodernista sottoscriverebbe» (I. Hassan, «La questione del postmodernismo», in P. Carravetta e P. Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984, p. 100).

si ripropone qui la differenza di fondo che egli rinviene tra Heidegger o Nietzsche e la *Kulturkritik* della filosofia e della cultura primonovecentesca, oppure tra il primo Bloch (quello di *Geist der Utopie*) e la fenomenologia husserliana o la vena esistenzialistica del primo trentennio del secolo, o, ancora, tra Spengler o Jünger e le opere successive di Bloch o quelle di Adorno e del marxismo critico[55]. In tutte queste opposizioni il secondo termine è caratterizzato da una lettura «nostalgico-restaurativa» della crisi dell'umanismo, laddove il primo la vive come promessa di liberazione, come occasione favorevole, come probabilità di vittoria. Si tratta dunque di due diverse letture della stessa crisi e ciò conferma che il postmodernismo

> [...] is not something to be defined chronologically: rather it is a rupture in our consciousness. Its definition lies in change and chance, but it has everything to do with how we read the present, as well as how we read the past[56].

Nelle parole dello stesso Vattimo, nei primi decenni del Novecento, la crescita del mondo tecnico e della società razionalizzata cui è legata la crisi dell'umanismo è letta nel caso del punto di vista nostalgico-restaurativo,

> [...] essenzialmente come minaccia, a cui il pensiero reagisce sia prendendo coscienza sempre più netta dei caratteri peculiari che distinguono il mondo umano da quello dell'oggettività scientifica, sia sforzandosi di preparare, teoricamente o praticamente (com'è il caso del pensiero marxista), la riappropriazione, da parte del soggetto, della propria centralità. Questa concezione restaurativa non mette in discussione in modo sostanziale l'umanismo della tradizione, nel senso che per essa la crisi non tocca i contenuti dell'ideale umanistico, ma le sue *chances* di sopravvivenza storica nelle nuove condizioni di vita della modernità[57].

In questo stesso periodo, e nello stesso orizzonte culturale

[55] *Op. cit.*, *passim*, e in particolare pp. 9-21 e 39-55.

[56] B. K. Marshall, *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*, London, Routledge, 1992, p. 5.

[57] *Op. cit.*, p. 44.

Un altro atteggiamento si fa però strada [ ]: è un atteggiamento più radicale per il quale l'imporsi della tecnica si configura non tanto come minaccia quanto come una provocazione, anche nel senso di appello. [ ] Circola un'aria che è quella di un'aurora più tosto che d'un tramonto. Le nuove condizioni di vita che sono imposte dalla struttura della città moderna vengono viste [ ] come uno sradicamento dell'uomo da le appartenenze tradizionali [ ] che, non è risentito come una perdita[58]

Orbene, la linea di continuità tra Shakespeare e Beckett, finora rintracciata dalla critica sulla base della *crisi* dell'uomo moderno — cosciente e autocosciente — alla cui origine c'è Hamlet, non sembra soltanto aver comportato un enfatizzazione del senso negativo che nell'uso comune si accompagna a questo termine (lo stato di particolare difficoltà turbamento ed inquietudine il cambiamento improvviso, l'aggravarsi repentino di una situazione), ma anche aver evitato di mettere veramente in discussione i contenuti dell'ideale umanistico

Il personaggio shakespeariano è stato visto come emblema della crisi dell'uomo moderno e del soggetto, «nell'individuazione del dubbio come condizione non transitoria dell'uomo» sono stati letti «l'intuizione massima dell'*Amleto* [e il] suo contributo alla [ ] costruzione dell'uomo moderno»[59], si è enfatizzato che il giovane principe, odiando il «sembra», è tutto teso verso la ricerca di significati più completi e più profondi, verso la demistificazione del potere tradizionale verso la comprensione del reale attraverso la propria interpretazione dell'intera episteme medievale-rinascimentale[60]; si è dimostrato che in Shakespeare, il potere si configura innanzitutto come «poter essere» e che Hamlet non smette mai di scoprire che «*non può* (ed è il problema [ ] della paralisi di questo primo eroe moderno) e *non è* (ed è il problema dell'identità messa in questione, [ ] e quindi della rappresentazione impossibile dell'io)»[61], si è

[58] *Ibidem*.

[59] A. Lombardo, *op. cit.*, p. 13

[60] A. Serpieri, «Potere e follia in Shakespeare l'esempio di *Amleto*» cit., pp. 79-80

[61] *Idem*, p. 80

concluso che nel suo dramma, più che negli altri, c'è la nostalgia

[...] nostalgia dell'essere e dell'agire *nella* garanzia del Senso, della passione come risposta necessaria al senso dell'azione, della verità congruente all'azione e alla passione [...]. Tale nostalgia [...] viene drammatizzata [...] in un continuo *stasamento* in una dolorosa lacerazione del reale vissuto come assurdo quindi nei termini di una follia ad un tempo strategica e vera[62]

Sulla scia di questa modernità di *Hamlet* e del suo autore, sono state rese esplicite le somiglianze col teatro moderno:

[...] il delirio vero-falso di Amleto [...] equivale al tragico moderno che rivisita il «reale» secondo le coordinate dell'arbitrario, del relativo, del vano, del falso e del falsificabile, e quindi dell'assurdo[63]

I personaggi beckettiani sono stati visti come ultime manifestazioni del fantasma di Amleto, «estreme derive», «ultimi esseri umani» che «sul palco [...] porta[no] la derisione [...]. Pur sapendo che non c'è niente da ridere [...] perché] c'è piuttosto la vergogna di essere ancora in vita, *dopo* la fine della vita»[64] Giudicati astrattamente tragici, perché la forma — tragica o comica che sia — non fa differenza, essi sono apparsi privi di coscienza perché questa «non è più quel negativo che Amleto aveva drammatizzato alterando la proposizione cartesiana nel senso della dimostrazione della sua precarietà», si è rilevato, dunque, che con essi «la coscienza semplicemente non è più», il soggetto, come dice Adorno, è «liquidato» e il nome del protagonista di *Endgame*, Hamm, è emblematicamente la «abbreviazione del nome del primo soggetto drammatico che sia esistito», Hamlet[65]

Seguendo questa stessa ottica, Mouth potrebbe allora apparire come uno degli eredi preferiti di Hamlet poiché, con lei, il problema della paralisi e dell'identità si radicalizza. Il

[62] *Idem*, p. 82
[63] *Idem*, p. 84
[64] N. Fusini, *op. cit.*, pp. 19, 236 e 235
[65] *Idem*, pp. 235, 234 e 254

suo stato di ritiro come si è già visto è più grave; la sua identità non è messa in questione dal confronto con modelli esterni ma dalla stessa soggettività che mira all'autonegazione; se Hamlet non può essere né agire nella garanzia del senso, Mouth si trova ad essere e a compiere la sua unica azione senza la garanzia del Senso in un mondo la scena fatto essenzialmente del suo linguaggio insensato e governato dall arbitrarietà, dalla relatività e dalla falsificabilità del segno; se il primo desidera trovare nella passione una motivazione per la propria azione la seconda è ormai quasi del tutto *insentient* se l'uno mostra la precarietà del *cogito* e indica il dubbio come condizione costitutiva dell'uomo, l'altra è a dispetto dell assenza del *cogito* e del dubbio. *Not I*, insomma, rende più palese quella crisi radicale del soggetto che pur è stata menzionata a proposito del personaggio shakespeariano il quale diventa folle

[ ] specchiandosi nella falsità del potere, che equivale alla falsità dell essere che equivale alla falsità della passione. In una crisi radicale del concetto stesso di ruolo e di identità fino allo schiacciamento [ ] nella materialità della morte[66]

Ma parlare di questa crisi *radicale* può essere ben altra cosa da quella fatta fin qui e, cominciando con Beckett, significa ricordare che egli, scrivendo dalla prospettiva della postmodernità, scrive anche da quella della critica teorica del soggetto.

Portata avanti dai vari filoni del pensiero poststrutturalista e strettamente connessa con le teorie radicali della crisi dell umanismo di Nietzsche e di Heidegger essa studia l'elaborazione storica, filosofica e culturale del soggetto e lo considera

[ ] as neither totally subjected or constituted (that is, determined completely by the social or linguistic structures around him/her), nor totally individualistic or constituting (that is, the source or agent of all meaning), but rather, as both constituted and constituting[67]

[66] A. Serpieri, «Potere e follia in Shakespeare esempio di *Amleto*», cit p. 84

[67] B K. Marshall, *op. cit* p. 82

In tal modo essa dimostra che la versione moderna del soggetto cartesiano — unitario, razionale e artefice dei fenomeni e delle produzioni sociali — è il risultato di una serie di elaborazioni culturali tutte umanistiche. Lacan, Barthes, Althusser, Foucault e Derrida, per citare solo i teorici più noti, hanno tutti messo in questione il concetto stesso di soggetto e portato avanti l'uscita dall'umanismo e dalla metafisica iniziata da Heidegger e Nietzsche: lavorando «nel senso di un oltrepassamento della nozione di soggetto», essi si oppongono a quella «cultura ancora profondamente umanistica»[68] di tutti coloro che condividono l'atteggiamento nostalgico-restaurativo di cui si è detto.

In questo contesto Mouth non può essere liquidata come mero fantasma di Hamlet o, se lo può, sarà perché questo primo soggetto drammatico verrà fruito in altro modo. Piuttosto che rappresentare stadi diversi di una stessa crisi alla cui origine c'è Hamlet e la cui denuncia da parte della critica punta comunque verso la riappropriazione della centralità del soggetto, piuttosto che riflettere uno sperdimento epistemico da superare ridefinendo il ruolo del soggetto, *Not I* e *Hamlet* si offrono al pubblico di oggi come messa in opera della verità sul soggetto e sull'essere.

Nonostante che Hamlet odi il «sembra» e Mouth, invece, sopravviva solo grazie all'espediente di attribuire a *she* la propria esistenza, nonostante l'uno dimostri l'impossibilità di essere e l'altra l'impossibilità di non essere, sia Shakespeare che Beckett rappresentano l'indissolubilità dell'essere e del non essere, l'inutilità dello sforzo di distinguere l'essere dal soggetto o di concepirli l'uno come oggetto dell'altro e viceversa. In questo senso la loro «verità» sull'uomo non ha nulla a che vedere con una concezione di verità legata al modello positivistico del sapere scientifico ed equivale a quella risata filosofica di cui parla Foucault proprio a proposito dell'essere umano:

> A tutti coloro che [...] pongono ancora domande su ciò che l'uomo è nella sua essenza, a tutti coloro che [...] non vogliono pensare senza pensare subito

[68] G. Vattimo, *op. cit.*, p. 53.

che è l'uomo che pensa, [...] non possiamo che contrapporre un riso filosofico, cioè, in parte, silenzioso[69].

I due drammi sono come il tempio greco di cui Heidegger parla nel saggio sull'origine dell'opera d'arte[70]: esso esibisce i propri significati storici solo grazie al suo stare fisicamente nella natura dove il suo corpo di pietra viene segnato dal tempo atmosferico e dal passare del tempo storico. Ciascuno di essi, nel modo tipico dell'opera d'arte,

[...] mette avanti la sua [...] mortalità, il suo esser soggett[o] all'azione del tempo (per esempio con [...] l'accumularsi delle interpretazioni [...]) non come un limite, ma come un aspetto positivamente costitutivo del suo significato[71].

Incontrandosi con loro — e come loro — lo spettatore di oggi si imbatte nell'assenza del proprio fondamento e nella fine di quel soggetto forte, cosciente e unificato il cui embrione iniziò a formarsi nell'età elisabettiana. In questo incontro egli, forse, (ri)scoprirà anche l'accezione che la parola crisi aveva nel greco da cui proviene: derivando da *krinein*, «distinguere, decidere», essa rimanda a «scelta, giudizio, decisione, momento risolutivo di un male».

Se ciò avverrà, vorrà dire che lo spettatore di oggi sta vivendo, o sta iniziando a vivere, in modo positivo la fine della metafisica; per citare di nuovo da Vattimo:

Finché l'uomo e l'essere sono pensati, metafisicamente, platonicamente, in termini di strutture stabili che impongono al pensiero di «fondarsi», di stabilirsi [...] nel dominio del non diveniente, riflettendosi in tutta una mitizzazione delle strutture forti in ogni campo dell'esperienza, non sarà possibile al pensiero vivere positivamente quella vera e propria età post-metafisica che è la post-modernità. Non che in essa tutto vada accettato come una via di promozione dell'umano; ma la capacità di *scegliere* e *discriminare* tra le possibilità che la condizione post-moderna ci mette di fronte si costruisce solo sulla base di una analisi di essa che [...] la riconosca come campo di possibilità e non la pensi solo come l'inferno della negazione dell'umano[72].

---

[69] M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 368.

[70] Il saggio è contenuto in *Sentieri interrotti* (traduzione di P. Chiodi), Firenze, La Nuova Italia, 1968.

[71] G. Vattimo, *op. cit.*, p. 135.

[72] *Idem*, p. 20 (corsivo mio).

L'invito a varcare la soglia dell'età post-metafisica con un senso di liberazione dall'età precedente e senza provare nostalgia per le strutture stabili e forti non è esclusività dei filosofi del pensiero debole e lo si ritrova, per esempio, in una poesia di I. A. Richards del 1979:

> Thought about God; thought about Thought:
> What settles for us which is which
> Or tells us how the primal nought
> Found its way to such a switch?
> [.....]
> So here we are and with no clue,
> Only an inkling without a source,
> Of what we might be wise to do
> To shape our root query: What's our Course?
>
> Released of late from our crippling Past,
> Readied to grasp what we have in hand,
> Free to scan and ponder at last
> The outcome due: at what Door we stand[73].

Questo stesso poeta, circa settanta anni fa, nella sua veste di teorico, indicava i limiti della critica umanistica e tentava di indirizzarla su una diversa strada.

Da più parti si rileva, oggi, che la tradizione umanistica in ambito critico ha teso a considerare il testo come espressione e conseguentemente si è assunta il compito di replicarne il significato esponendo ciò che l'autore veramente intendeva dire. Un progetto, dunque, che intendeva porre rimedio all'inevitabile fallimento dell'autore, egli stesso soggetto e quindi fonte del significato solo adombrato nel testo: «Humanist criticism is predicated on the subject's inability to express the meaning of which the subject is nonetheless the origin»[74].

---

[73] I. A. Richards, «Theology», *PN Review*, 16, 1980, p. 30. L'attività di Richards come poeta è conosciuta solo a pochi. A partire dal 1958, quando era già sessantenne, egli pubblicò vari volumi di poesie che riscossero critiche positive. «Theology» fu scritta nel suo ultimo anno di vita (1979) e pubblicata postuma.

[74] C. Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity & Difference in Renaissance Drama*, London, Methuen, 1985, p. 52.

I. A. Richards, nel 1924[75], affrontando tra gli altri il problema della credenza e della rivelazione nella letteratura e limitando l'importanza del ruolo in essa giocato dalla conoscenza (in senso positivistico), sottolineava che l'esperienza estetica produce atteggiamenti (attività immaginali e incipienti, o tendenze all'azione) la cui giustificazione sta nella capacità di soddisfare i bisogni della persona, non nella validità delle opinioni che può sembrare ne siano il fondamento e le cause. In base a ciò individuava le occasioni in cui «the arts seem to lift away the burden of existence, and we seem ourselves to be looking into the heart of things»; esse si verificano

> [...] when the required attitude has been long needed, where its coming is unforeseen and the manner in which it is brought about complicated and inexplicable, where we know no more than that formerly we were unready and that now we are ready for life in some particular phase [...][76].

Se la critica umanistica ha contribuito fino a pochi anni fa a che lo spettatore di *Hamlet* e di *Not I* vivesse nel proprio mondo con un atteggiamento di nostalgia (dell'essere, della pienezza, dell'origine e del fondamento), con una consapevolezza profonda della crisi dell'umanismo, enfatizzando la situazione di turbamento ed inquietudine in cui lo spettatore pur già si trovava, è arrivato il momento che queste opere vengano lette al fine di rafforzare l'atteggiamento «a lungo atteso», quello che il lettore post-moderno vi troverebbe: rimettersi alla impossibilità di non essere per esplorarne le possibilità, salutarla come un'aurora. Nel testo di Nietzsche che ha per titolo proprio questa parola così è scritto:

> *Con la piena conoscenza dell'origine aumenta l'insignificanza dell'origine* [...e] *la realtà più vicina*, quel che è intorno e dentro di noi, comincia a poco a poco a mostrare colori e bellezze ed enigmi di significato — cose, queste, cui l'umanità più antica non sognava neppure[77].

---

[75] *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970; i capitoli XV, XVI, XXIX, XXXII e XXXV sono i più rilevanti per questo discorso.

[76] *Idem*, p. 223.

[77] *Aurora*, in *Opere* (a cura di G. Colli e M. Montinari), Milano, Adelphi, 1964, vol. IV, tomo 1, p. 39.